

(On Narrative Identities)

María Antonia GONZÁLEZ VALERIO

Recibido: 24 de junio de 2009

Aceptado: 10 de diciembre de 2009

Resumen

La interpretación narrativa es un modo de conectar la obra de arte con la historia y a partir de ahí configurar la identidad narrativa en términos dinámicos. La interpretación narrativa es un camino viable para el pensar cuando éste trata de dar cuenta de formas problemáticas de arte, como el arte actual, ya que tiene la ventaja de trabajar con el contexto de la obra en vez de tratarla aisladamente. Una obra es lo que es gracias a sus conexiones con obras anteriores y posteriores. La narratividad es probablemente el mejor modo de establecer, explicar y comprender estas conexiones. El objetivo de este artículo es mostrar que puede haber un tipo de interpretación que configure la identidad narrativa de la obra y que esta identidad no se restringe a la identificación, sino que crea una identidad dinámica para la obra.

Palabras clave: Identidad, narratividad, interpretación, arte, estética.

Abstract

My contention is that narrative interpretation is a way to connect the artwork with preceding and succeeding artworks and that through these connections it configures the work's narrative identity as a dynamic one. Narrative interpretation is a clear option to deal with problematic art forms, such as the avant-garde, for example, because it has the advantage of dealing with the context of the work instead of treating it as an isolated object. A given work –whether an artwork or not– is so through its connections with preceding and succeeding works. Narrative is perhaps the best way of establishing, explaining and understanding these connections. My

aim is to show that there can be a kind of interpretation that brings forth the narrative identity of the artwork and that this identity is not restricted to a means for identification, but is also the configuration of a dynamic identity for the artwork.

Keywords: Identity, narrativity, interpretation, arts, aesthetics.

El problema de la identidad ha ocupado un lugar destacado en el panorama filosófico más o menos reciente. La identidad ha surgido como foco de atención para el debate debido, en parte, a que preguntar por la esencia de la cosa resulta un camino inviable para el pensar actual. Pero dejar de lado la cuestión de la esencia no significa que la pregunta por el modo de ser del ente o de la cosa pueda ser obviada. Todavía más, en algunos ámbitos no basta con preguntar por el modo de ser del ente, es necesario también generar un parámetro de identificación y distinción del ente “x” frente al ente “y”, y todo ello sin apelar a ninguna esencia rígida, a ningún sustrato, a ningún fundamento. ¿Cómo puede entonces el pensar distinguir a “x” de “y” sin decir “x” es “w”?

En la estética contemporánea el problema se hace vehemente desde el desafío abierto por el arte actual que provoca al pensar presentándole cualquier cosa, literalmente cualquier cosa y desafiándolo a afirmar “esto no es arte”. Si “esto no es arte”, entonces ¿qué lo es? Dicho de otro modo, ¿cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que “x” sea una obra de arte?¹ Plantear el asunto en términos de condiciones necesarias y suficientes parece ciertamente una opción abierta por algunas filosofías, sin embargo, para otras resulta inviable porque no es seguro que haya tales condiciones y tampoco es seguro que podamos dar cuenta del ente o de la cosa a partir de las condiciones.² Insisto con la pregunta, cómo pensar la cosa más allá de los esencialismos modernos y tardomodernos. También insisto en que

¹ El problema de la definición del arte se abre en buena medida como respuesta al desafío que plantean las artes plásticas contemporáneas, más contundentemente a partir del rompimiento de las formas y objetos estéticos cuyo paradigma serían los *readymades* de Duchamp (si bien *La fuente* fue expuesta en Nueva York en 1917). ¿Por qué algo es una obra de arte, qué hace que algo, cualquier objeto sea hoy en día una obra de arte? ¿Cómo identificar una obra de arte? En la pretensión por crear una definición del arte que sirva a los problemas del mundo práctico del arte esta estética ha generado multiplicidad de definiciones y teorías del arte, las que menciono cronológicamente: Weitz y el antiesencialismo wittgensteniano, Bell y la forma significante, Beardsley y la experiencia estética, Goodman y las funciones estéticas, Walton y la mimesis, Danto y Dickie con la teoría institucional, Carroll y Levinson con las teorías históricas y Gaut con el concepto racimo. Cf. Levinson (2003).

² Algunos de los más notables ejemplos son, a mi juicio, la definición institucional del arte que da Arthur Danto (nada es arte sin un contexto que lo justifique como tal), el concepto racimo de Berys Gaut (el concepto arte es abierto y multicategorial, las obras cumplen con algunas de las categorías y otras no) y la identidad narrativa de Noël Carroll (la historia es lo que permite la identificación de “x” como obra de arte). Cf. Carroll (2000).

el reconocimiento de la cosa aparece como indispensable en varios registros del pensar, no solamente en lo que toca a la estética.

¿Qué es lo que hace que el ente sea lo que es? ¿Dónde está el principio de identidad para el ente? ¿En el concepto o idea postulados en términos trascendentes, en la subjetividad que interroga, en el fenómeno? ¿Qué es lo que hace que una cosa sea precisamente esa cosa y no otra? Pero, ¿es que en efecto hay cosas que se distinguen unas de otras? ¿De dónde la necesidad de distinguir entre las cosas? ¿Por qué el pensar se vería compelido a hacer una clasificación o distinción entre las cosas? Las cosas no son siempre meras cosas sino que a veces se inscriben en registros que les dan características -pongámoslo provisionalmente así- extraordinarias. Extraordinarias en el sentido que hacen que se distingan de las meras cosas, resalten y llamen la atención sobre sí. Ya se dirá de inmediato que estoy hablando de la obra de arte, pero no es este tipo de cosa la única que se inscribe en un registro extraordinario. Si este tipo de registro corresponde a toda cosa que deja de ser mera cosa, entonces el instrumento, el objeto teórico y demás también son susceptibles de ser inscritos en esos registros.³

Distinguir cosas unas de otras para insertarlas en registros diferentes es algo que el pensar ha hecho prácticamente desde sus inicios; la cosa puede ser incluso el logos mismo (así, la querella entre filosofía y poesía se puede comprender como un esfuerzo del pensar por distinguir dos tipos de logos e inscribirlos en distintos registros, lo que a su vez conlleva distintos fines, valores, pretensiones y demás⁴).

³ ¿Qué hace que la cosa llegue a ser cosa-obra? Heidegger se lo pregunta en 1936, año en que dicta la conferencia de “El origen de la obra de arte”, ahí desestima las respuestas de las estéticas anteriores (del hilemorfismo a Cassirer) y concluye que la cosa obra es conflicto entre “mundo y tierra” en el que acaece la verdad. ¿Es esto un parámetro de distinción? ¿Esto separa un martillo de un cuadro de Van Gogh? Esto no es un parámetro de distinción para separar el arte del no-arte.

⁴ María Zambrano lo explica en este sentido aludiendo a Platón: “la poesía representa a la mentira, todo representar es ya mentira. No hay más verdad que la que refleja al ser que es. Lo demás es casi crimen. La creación humana es puramente reflejante; limpio espejo el hombre, en su razón, del ordenado mundo, reflejo a su vez de las altas ideas. Lo que no es razón, es mitología, es decir, engaño adomador, falacia; sombra de la sombra en la pétrea pared de la caverna” (Zambrano 1996, p. 30).

Al pensar la diferencia entre los logos, J. Derrida considera que ésta se establece a partir del tema de la verdad y particularmente de la ontología: “Es justamente lo *ontológico*: la posibilidad presunta de un discurso sobre lo que *es*, de un *logos* que decide y es decidible de o sobre el *on* (ser-presente). Lo que es, el ser-presente (forma matricial de la sustancia, de la realidad, de las oposiciones entre la forma y la materia, la esencia y la existencia, la objetividad y la subjetividad, etc.) se distingue de la apariencia, de la imagen, del fenómeno, etc., es decir, de lo que, presentándole como ser-presente, le dobla, le re-presenta y a partir de ello lo reemplaza y le des-presenta. Hay, pues, el 1 y el 2, lo simple y lo doble. Lo doble viene *después* de lo simple, lo multiplica *después* [...] la imagen *sobreviene* a la realidad, la representación al presente en presentación, la imitación a la cosa, lo imitante a lo imitado. Hay en primer lugar lo que es, la «realidad», la cosa misma [...] luego, lo imitante, [...] La discernibilidad, al menos numérica, entre lo imitante y lo imitado, ése es el orden. [...] lo imitado es más real, más esencial, más verdadero, etc., que lo imitante. Le resulta anterior y superior” (Derrida 1997, p. 288).

Pongamos un ejemplo. Una lata de sopa Campbell's. Preguntemos qué es esa cosa, una lata de sopa. La pregunta así enunciada carece de sentido pues carece de contexto, una lata de sopa no es simplemente una lata de sopa. En la estantería del supermercado aparece como objeto de consumo en el pasillo de abarrotes, en la alacena de mi casa aparece como posibilidad sencilla, en el anuncio de televisión aparece como responsabilidad materna, en el cuadro de Andy Warhol aparece como arte pop, en la revista de crítica de arte aparece como objeto de estudio, en la fábrica, en la agencia de publicidad, en el almacén, en la basura, en la obra de arte hecha a partir de materiales reciclados, etc.

¿Qué es una lata de sopa Campbell's? Si puede ser todas estas cosas según los registros en los que se inscriba la lata, entonces, no es nada por sí misma, pero tampoco es únicamente en función del registro, hay una especie de codependencia entre una y otra, ya que no cualquier cosa se puede insertar en cualquier registro, obviamente en la alacena de mi casa no tendré el cuadro de Warhol y en el museo no estará la sopa de Campbell's que compré en el supermercado. ¿Cómo hablar entonces de las cosas? ¿Cómo identificarlas y saber que esa lata es una obra de arte y aquella no?

Cuando dos cosas no pueden distinguirse entre sí a partir de sus atributos perceptibles se les llama "indiscernibles visuales", según la terminología de Arthur Danto.⁵ Así, la *Caja Brillo* de Warhol, que consiste en una réplica de una caja de detergente que se vende en el supermercado es un indiscernible visual, luego, la pregunta surge, ¿cómo hablar del modo de ser de la cosa de manera que la distinga de las otras cosas por más parecidas que éstas sean? Ni qué decir que apelar a la esencia del arte es una vía imposible para el pensar actual. Ahora bien, lo que he denominado registros no se puede comprender como estructuras fijas y estables en las que las cosas se inserten y obtengan a partir de allí cierta determinación. Los registros son solamente relacionales y no tienen prácticamente ninguna consistencia.

Una posibilidad para comprender estos registros es precisamente la narratividad la cual aparece para el pensar como una vía transitable para dar cuenta del modo de ser del ente. Esto debido a que facilita establecer identidades flexibles, modificables y a triple distancia de cualquier esencialismo. Atribuir la identidad de la cosa a un relato es hacerla partícipe de las relaciones múltiples a partir de las que se estructura el relato, e incluso posibilitaría hacer un análisis o una interpretación de la cosa con los términos de algunas narratologías. De ese modo, para preguntar por la cosa se podría comenzar por indagar la focalización desde la que se interroga, algo así como la perspectiva desde la que estamos preguntando-respondiendo por el modo de ser del ente, porque no es lo mismo preguntarlo desde la perspectiva de, por ejem-

⁵ Este problema ha llevado a Danto a sugerir que hay un reposicionamiento de la pregunta clásica de la estética, la cual deja de ser "¿qué es arte?" y se plantea ahora como "¿cuáles son las obras de arte?". Cf. Arthur Danto, "Art and Meaning", en Carroll (2000, p. 131) y Danto (1999).

plo, un sujeto consumidor en el supermercado, que un espectador desconcertado en una galería de arte. ¿En qué sentido puede ser comprendido esto como focalización?

Para ciertas narratologías, por ejemplo, para Luz Aurora Pimentel⁶, la focalización tiene que ver con el sitio desde el que el narrador da cuenta de lo acontecido, que puede ser una conciencia figural o el mismo narrador. Ese sitio transforma radicalmente el relato sobre lo acontecido, no es lo mismo relatar el adulterio desde la perspectiva de Emma Bovary que desde la del narrador. Si se toma este elemento sólo como ejemplo para pensar la configuración de identidades narrativas para las cosas se podría ensayar lo siguiente:

Tomemos una lata de Campell's. Preguntemos por el modo de ser de la cosa. Establezcamos la focalización: la crítica de arte y por lo pronto establezcamos el contexto de aparición de la cosa: la galería. La lata es de metal y tiene impresa la etiqueta de Campell's con la especificación del producto que contiene. Estos elementos son irrelevantes desde la focalización elegida. Asimismo, el precio de las latas en el supermercado, la historia de las sopas enlatadas, los problemas alimenticios contemporáneos y demás salen sobrando para esta perspectiva. Es necesario elegir qué se incluye en el registro y para ello la focalización funciona como filtro. Principio de selección y de organización son elementos indispensables en la constitución de una trama, pues justamente la trama se entiende como un postulado de orden, como una síntesis de lo heterogéneo o concordancia de lo discordante, siguiendo a Paul Ricoeur.⁷

Cada perspectiva al funcionar como filtro de selección hará que el ente aparezca de un determinado modo, es decir, determinado a ese filtro en particular. Pero tampoco hay que sostener que el filtro existe de suyo. Sería absurdo postular que hay perspectivas o filtros más allá de la cosa que filtran. Uno no se da sin lo otro. También sería absurdo sostener que hay algo no filtrado, como algo puro y en sí.⁸

⁶ Cf. Pimentel (1998).

⁷ El relato de ficción se inserta en el reino del "como si" y ejecuta una síntesis de lo heterogéneo. Distinguir los diferentes elementos que se sintetizan en el relato y el modo en que operan es evidentemente una empresa muy extensa. Si el relato es definido por Ricoeur, siguiendo a Aristóteles, como representación de acciones, entonces requiere de agentes que realicen tales acciones, y esos agentes son los personajes de ficción. El narrador y los personajes representan una perspectiva o punto de vista sobre el mundo narrado, tales perspectivas pueden concordar o discordar por momentos, de cualquier manera se trata de perspectivas heterogéneas que se sintetizan en la trama gracias al relato, el cual queda, pues, definido como la síntesis de lo heterogéneo.

Heterogéneas son también las acciones que el relato representa al sintetizarlas, las ordena en la trama la cual establece relaciones temporales y causales entre tales acciones. Para que haya un relato se requiere relacionar temporal-causalmente al menos dos acciones, puesto que para Ricoeur no basta con decir "lo uno después de lo otro", en meros términos sucesivos, sino "uno a causa de otro", en términos causales, donde tal causalidad apela a una "lógica poética" y no necesariamente a un principio fuerte de causalidad. Cf. Ricoeur (1998).

⁸ A este respecto, la hermenéutica gadameriana ha insistido en que el mundo deja de ser el parámetro de toda adecuación, de todo conocimiento verdadero postulado desde la *adaequatio rei et intellectus*,

El ente, entonces, se da a partir de un registro-filtro-perspectiva, la cual a su vez se constituye a partir de dicho ente. No hay narrador sin cosa narrada y no hay cosa narrada sin narrador.⁹ Hay que recordar que el narrador no es ningún “quién”, sino una estructura del texto y que por tanto pide ser analizada no de acuerdo a una perspectiva psicológica o subjetiva, sino textual.

En el mundo narrado encontramos siempre una perspectiva, es decir, una visión del mundo, una óptica, una demarcación, un punto de vista. La teoría de la focalización de Gérard Genette puede servirnos en este punto de análisis ya que permite distinguir entre la voz narrativa o voz que narra y la perspectiva desde la cual se narra, voz y perspectiva pueden coincidir o no, *e.g.*, la descripción de un lugar puede ser efectuada con la voz del narrador, es éste quien la dice, pero aquello que ve y a partir de lo cual describe puede no ser su perspectiva, sino la de un personaje, esto es, el narrador habla con su voz pero mira con los ojos del personaje.¹⁰

Genette distingue entre grados de concordancia en la focalización entre el narrador y los personajes y abre el abanico de mayor a menor concordancia o disonancia. Si el narrador es una estructura textual que se abre como perspectiva o punto de vista sobre el mundo narrado y si el mundo narrado no puede afirmar autonomía ontológica frente al narrador, entonces, los grados de concordancia o discordancia no son solamente modales sino constitutivos del mundo narrado.

Regresemos a la lata de sopa. Podríamos tener un registro-perspectiva-narrador que fuera concordante con la lata, es decir, que el modo en el que la lata se mostrar no resultaría hostil para la lata misma, pensando claro que no hay lata misma, sino que ésta y su inserción adecuada-inadecuada depende de un contexto de verosimilitud y de liga retórica con la espectadora. La concordancia estaría dada al ver la lata de sopa en el supermercado. Verosímil es que se aparezca en los anaqueles y

el mundo ya no es la suma de objetos empíricamente constatables, ni tampoco es el no-yo que existe con independencia de la conciencia, sino que: “lo que el mundo es no es nada distinto de las acepciones en las que se ofrece” (Gadamer 1996, p. 536).

⁹ “[...] conocemos la historia, ese mundo de acción humana construido por el relato, sólo a través de la mediación de un enunciador o narrador. Un relato [...] sólo se concibe en la medida en que *alguien* cuenta una *historia*, o serie de acontecimientos *a alguien*. Así, el criterio rector en la definición de relato propuesta en este estudio reside en su modo de enunciación y no en las estructuras semio-narrativas de su contenido. He de insistir entonces en que la figura del narrador no es algo optativo sino *constitutivo* del modo narrativo” (Pimentel 1998, p. 134).

¹⁰ Para Genette, la perspectiva del narrador se divide según tres códigos de focalización, la cual opera como un filtro en el que lo que se focaliza es el relato a partir del narrador: focalización cero (narrador omnisciente), focalización interna (se divide en fija: el narrador se focaliza en un personaje; variable: en varios personajes pero no todos; múltiple: en varios personajes alternativamente), focalización externa (el narrador no da a conocer la conciencia de ninguno de los personajes). A partir de esto, la narración puede ser consonante o disonante en diversos grados y según distintos planos, lo que se marca es el acuerdo o desacuerdo entre la perspectiva del narrador y la del (los) personaje(s). Cf. Genette (1972).

etiquetada con un precio. La espectadora además no encontrará un choque con su horizonte de expectativas en la medida en que lo confirmará al encontrar latas de sopa en la sección de latas de sopa.

Discordante sería encontrar la lata de sopa en la galería de arte. No porque en sí misma la galería no deba o no pueda contener latas de sopa o porque en sí la lata no deba o no pueda estar en la galería, sino porque aparece como hostil en términos de verosimilitud y de liga retórica. Es un choque a las expectativas de sentido que se ven confrontadas y disueltas y que obliga, por ende, a la espectadora-lectora a reconfigurar su horizonte de expectativas atendiendo a la perspectiva que se le presenta.

¿Qué hacer con una disimilitud y disonancia entre narrador y personaje? La lectura se adecua de distintos modos a esa disonancia, esto también depende de qué sea lo que difiere, por ejemplo, una disonancia económica probablemente llevará a la espectadora a no comprar el objeto obra de arte ofrecido en la galería, una disonancia moral a rechazar la obra, una disonancia estética a no considerarla como obra de arte, etc. La concordancia se presta por su parte al mismo juego de variaciones y gradaciones. Una concordancia total entre el registro en el que aparece la lata, la lata misma y quien lee la lata sería una focalización en punto cero que además confirma por entero las expectativas de sentido. Una disonancia total llevaría probablemente a una confusión en la que la espectadora abriera la lata de sopa en la galería esperando obtener comida.

¿Qué sería relevante remarcar de la lata de sopa que aparece en la galería? Es aquí donde las identidades narrativas pueden también ayudar a discernir el modo en el que la lata aparece. Pensar la narratividad como configuradora de identidad permite de entrada señalar que la obra es lo que es no a partir de características o atributos inherentes sino contextuales —es decir, insertos en el mundo diegético y que sólo tienen sentido y valor dentro de ese mundo, desde otro punto de vista, aquí podría cruzarse esto con la tesis gadameriana del juego, cuyas reglas únicamente tienen validez al interior del espacio lúdico.¹¹ La identidad narrativa lejos de ser una esencia estable está siempre sujeta a modificación, es decir, a volver a ser relatada, desde otra focalización, generando otros contextos, otras posibilidades de sentido. El relato identitario habría que pensarlo como un “punto de vista móvil”¹² que se va estructurando no sólo conforme se realiza la lectura, sino también conforme se realiza el relato.

¹¹ Cf. González Valerio (2005).

¹² A partir de la descripción del modo de ser del texto, Iser construye su fenomenología del acto de lectura, la cual queda caracterizada particularmente por el “punto de vista móvil” o “*wandering view-point*” del lector; su movilidad se ejecuta como un juego de protensiones y retensiones que se puede comprender, por un lado, con la estructura del tema-horizonte y, por otro, como la retención (por la memoria) y la anticipación de sentidos, y esto hace de la lectura un presente puntual que retiene el pasado y anticipa el futuro. Cf. Iser (1978, p. 109).

Ahora bien, la narratividad tiene que ver con la historicidad y la temporalidad de la obra de arte, así como con la interpretación. La identidad de la obra no es fija, sino que depende de sus conexiones con otras obras anteriores y posteriores, esto es, depende de su historicidad. Tal vez la narratividad es una de las mejores formas para establecer, explicar y comprender dichas conexiones, las que, una vez más, no son fijas sino móviles.¹³

En ese sentido, la interpretación narrativa intenta crear una trama para una obra de arte dada y que aparece como acontecimiento. Así, uno de los principales propósitos es establecer cuáles elementos dentro de la obra están sujetos a narración; dichos elementos posiblemente serían históricos. Al tomar en cuenta la historia del arte, la interpretación narrativa se focaliza en aquellos elementos que muestran la conexión entre la obra y la historia del arte, por ejemplo, géneros, temas y técnicas que aluden directa o indirectamente a obras pasadas. Este es un modo de ubicar la obra en la tradición artística, y de hecho, si la obra será comprendida como arte entonces debe ser ubicada dentro de la tradición del arte, ya que aquello que la obra sea no lo es autónomamente ni a partir de características inherentes, sino a partir de la transformación del orden anterior en la tradición del arte. La lata de sopa, entonces, requiere de un relato que la conecte históricamente gracias a la causalidad narrativa con obras que le anteceden, por ejemplo, los readymades, el realismo o las naturalezas muertas, pero también con obras que la suceden, como el hiperrealismo. Dependiendo de la deixis de referencia, la identidad narrativa de la obra se transformará, no es lo mismo contemplar el cuadro de Warhol desde el horizonte duchampista que desde el modelo griego del *Laocoonte* de Lessing, por decir cualquier cosa.

Hasta cierto punto, una obra de arte está ahí por sí misma como un acontecimiento, pero también y al mismo tiempo, depende de la historicidad para obtener un cierto sentido histórico. Cada obra está de suyo conectada históricamente, el papel de la interpretación narrativa es hacer esas conexiones inteligibles y visibles gracias a la trama.

Los elementos históricos pertenecen en parte a la obra, pero las conexiones no, y eso es importante tenerlo en cuenta para sostener que la identidad narrativa de la obra tiene que ver con la interpretación que genera una trama como síntesis de lo heterogéneo. La labor sintética de la interpretación se deja ver en la liga que crea entre obras que podrían no tener ninguna relación entre sí. Un ejemplo de esto es pensar la curaduría como catalizadora de interpretaciones narrativas: ver uno de los cuadros de Bacon basado en el de Velázquez del Papa Inocencio X al lado de las esculturas filiformes de Giacometti produce para quien observa posibilidades de

¹³ Gerald Prince establece que la narrativa es “la representación de al menos dos eventos reales o ficticios en una secuencia temporal” Prince (1982, p. 4). Por su parte, Dorrit Cohn asegura que se trata de “una serie de proposiciones que se hacen cargo de una secuencia de eventos que conciernen a lo humano y que están relacionados causalmente” (Cohn 1999, p. 12).

sentido nunca antes vistas, que no están ni en Bacon ni en Giacometti, sino en la interpretación narrativa que los liga y que genera posibilidades de sentido para esa conexión. En todo caso, esas conexiones también pueden ser pensadas en términos rizomáticos (siguiendo a Deleuze y Guattari) y reunir a Giacometti con Rodin, sólo para ver qué pasa, o leer a Homero desde Joyce.

La trama, así considerada, puede ser dicha en numerosas maneras sin tener que alterar o agregar elementos externos a la obra, por ejemplo, la intención del artista.

Además, hay que tomar en cuenta que la historia y la tradición del arte están en constante cambio, y que por ende, las interpretaciones narrativas están siempre adaptando los relatos para incorporar las transformaciones y darles cabida en la historia del arte. La actualización de la obra de arte pasada y el modo en el que hoy nos sigue diciendo está también relacionada con esta capacidad de la interpretación narrativa de generar sentido por conexiones con momentos y obras actuales.

Más estrictamente, se podría sostener que la interpretación narrativa influencia la historia del arte ya que provee de explicaciones razonables para que una obra pueda ser admitida dentro de dicha historia. Esa explicación es en buena medida la creación-invenición de conexiones narrativas.

La obra no sólo está relacionada con la historia del arte sino también con la historia del mundo. Esta relación la podemos establecer más o menos en el mismo sentido que la anterior, y buscar una coherencia histórica o jugar con el rizoma para hacer emerger el sentido.

La interpretación narrativa produce identidades narrativas y no conceptos ni definiciones ya que toma distancia de las pretensiones universales que buscan explicar con el mismo concepto o definición las cuevas de Lascaux, *Primero sueño* de Sor Juana y *Kill Bill* de Tarantino, por ejemplo. En vez de elaborar un único concepto para todas esas manifestaciones, las comprende como fenómenos históricos que requieren un marco de interpretación. Otra de las ventajas de la identidad narrativa es que evita tratar con la historia como totalidad (y sucumbir en problemas ya abiertos por el historicismo estético hegeliano) ya que sólo necesita insertar la obra en un fragmento de la historia pues el relato comienza *in medias res* y termina cuando es pertinente, esto es, la interpretación narrativa no comienza con el punto cero de la historia del arte -¿cuál punto cero?- y no termina necesariamente con la obra en cuestión que está entramando, ya que puede llegar más lejos en el tiempo e incluir sus efectos en otras obras.

Siguiendo de cerca la tesis de Ricoeur sobre la identidad narrativa¹⁴ es posible sostener que las interpretaciones narrativas se generan gracias al acto de “entramar”, el cual constituye un efecto de sentido para el acontecimiento, el cual, por medio de la transfiguración se convierte en parte integral de la historia y obtiene una identidad dinámica dada por la historia relatada. La obra y su identidad son dinámi-

¹⁴ Cf. Ricoeur (1996).

cas y no fijas debido al resultado de la interacción entre *idem* e *ipse*; esto significa que hay ciertos elementos en la obra que constituyen su mismidad (lo *idem*) y que no son completamente alterados por la interpretación.

Ciertamente es cuestión de debate decidir e identificar aquellos elementos que permanecen igual a través del cambio y la historia, y que posibilitan la construcción de una identidad narrativa.

En suma, la identidad dinámica de la obra es mostrada en la relación entre elementos históricos y sus conexiones. Dado que la conexiones son puestas y originadas por la interpretación narrativa y no pertenecen a la estructura de la obra, siempre son móviles, por ende, dinámicas y sujetas a reconfiguraciones y distintas inserciones en tramas. En la medida en que la interpretación narrativa cuenta diferentes historias para la misma obra la hace una cosa viva, palpitante e indeterminada.

El arte es lo que es gracias a las conexiones, a la historia, a los relatos en los que lo insertamos y que configuran nuestra vida diaria y la tradición del arte.

¿Qué es una lata de sopa? Hay que contar una historia.

Referencias bibliográficas

- CARROLL, N. (2000): *Theories of Art Today*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- COHN, D. (1999): *The Distinction of Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DANTO, A. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, J. (1997): “La doble sesión” en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- GADAMER, H.-G. (1996): *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*, París, Seuil.
- GONZÁLEZ VALERIO, M.A. (2005): *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder.
- HEIDEGGER, M. (1996): “El origen de la obra de arte”, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- ISER, W. (1978): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- LEVINSON, J. (2003): “The Definition of Art”, en *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- PIMENTEL, L.A. (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM/Siglo XXI.

- PRINCE, G. (1982): *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Amsterdam, Mouton.
- RICŒUR, P. (1996): *Si mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- RICŒUR, P. (1998): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. tr. Agustín Neira, México, Siglo XXI.
- ZAMBRANO, M. (1996): *Filosofía y poesía*, México, Fondo de cultura económica.

María Antonia González Valerio
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
mariantonia@magonzalezvalerio.com